

ción del casamiento con parecidas “anatomías” de otros temas de la misma época, como por ejemplo la *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton o *Il cortegiano* de Baldassare Castiglione.

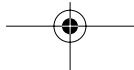
El Capítulo 5 es, para esta lectora, a la vez el más intrigante y, potencialmente, el más peligroso, puesto que insiste demasiado en la práctica (un poco dudosa) de leer una obra ficticia como *roman à clef* de la situación política/ dinástica del imperio Habsburgo y la crisis por la falta de un heredero sucesor. Es un escenario tan complicado que el lector necesitaría una guía de lectura para no confundirse con tantos nombres, fechas y relaciones familiares. A fin de cuentas, es un juego divertido intentar especificar una figura histórica que corresponda a cada personaje literario, pero no olvidemos que una novela es una novela y como tal exige cierta libertad de imaginación. Como casi siempre, el gran peligro del Nuevo Historicismismo es reducir la obra literaria a pura propaganda, y me es difícil creer que estas autoras crearon sus novelas sin otras metas más artísticas. Es posible imaginarse que uno de sus propósitos fuera crear un tipo de manual de cortesía puesto en forma de ficción, que sería una forma más eficaz para llegar al público destinatario —probablemente, las mujeres jóvenes que se identificaron con las igualmente jóvenes protagonistas de estas novelas—. Es también posible imaginarse que la tensión producida por la crisis de sucesión dinástica contribuyera de una manera muy lógica al apetito del público para leer novelas de este tipo. Pero decir que incluso los nombres de los protagonistas llevan como codificadas ciertas identidades que, para comprender la novela, tenemos que descifrar, esto me parece, posiblemente, una exageración. De todos modos es un libro valiente, atrevido, que tiene que tomar en cuenta cualquier estudio que intente decir algo sobre estos textos en las generaciones venideras.

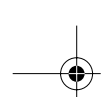
Hilaire Kallendorf

Universidad de Texas A&M. EE. UU.

SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de. *El Madrid del 27: arquitectura y vanguardia (1918-1936)*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2000. 279 pp. (ISBN: 84-451-1742-5)

El libro de Carlos de San Antonio Gómez, *El Madrid del 27: arquitectura y vanguardia (1918-1936)*, se inscribe en una corriente retrospectiva muy propia de los últimos años del siglo XX, en que se pretende una valoración en profundidad de la relación que hubo entre los nuevos movimientos de vanguardia y la tradición. Parte de que, contrariamente a lo que el “siglo breve” ha pretendido a través de muchos autores, el corte epocal y voluntarista de las vanguardias no supuso un partir de cero, sino un proceso —muy rápido en el tiempo— desde unos supuestos que podríamos denominar tradicionales y otros supuestos utópicos por pretendidamente científicos.





En tal caso –y esto es aplicable no sólo a la arquitectura– esos procesos adquieren un interés notable. Este es el caso que nos ocupa en el libro y por ello, lo mejor es acercarnos a él asumiendo su misma sistemática en cuanto a su desarrollo temporal.

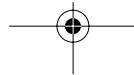
En efecto, el autor trata de engarzar la arquitectura de Madrid en el contexto de una misma generación de arquitectos, artistas y escritores, la llamada Generación de 1927. El debate arquitectónico que se establece en Madrid, entre 1923 y 1930, se centra en dos planteamientos. El primero, “Los supuestos de análisis del hecho clasicista”, un funcionalismo fundado en esquemas clasicistas (Tessenow), una arquitectura sin pretensiones formales. Y el segundo, “La difusión de la vanguardia europea”, un racionalismo próximo a la Bauhaus y a Le Corbusier. La búsqueda de una imagen nueva, moderna. Sin embargo, hay en el fondo de los dos planteamientos “una identidad compartida: la racionalidad objetiva frente a la subjetividad historicista”.

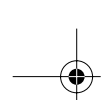
Ese intento de racionalidad objetiva, en cambio, opera distintamente en cada planteamiento y su raíz hay que buscarla en los años anteriores a 1927. Por ello es preciso comenzar por esos años anteriores para pasar a la decantación –para el autor– de dos posturas: el funcionalismo clasicista y la vanguardia racionalista. Analizaremos a continuación los tres capítulos que recogen estas ideas.

Los años anteriores a 1927. El 98 aportó a la arquitectura de España la necesidad de un impulso renovador. Los arquitectos se aplicaron en la búsqueda de la arquitectura moderna española según dos directrices: mirar a nuestra tradición y mirar a Europa. Sin embargo, estos itinerarios, opuestos en apariencia, tuvieron en común la búsqueda de una arquitectura moderna española, imitando estilos, y renunciando a teorizar nuevos supuestos que desarrollaran nuestra arquitectura. Ambas con unos objetivos antieclécticos: unos creando nuevas formas, nuevos mitos otros mediante la atemporalidad de lo “clásico”. La tradición se impuso, se imitaban las arquitecturas nacionales y regionales, pero las nuevas generaciones comenzaron a tener en cuenta las vanguardias europeas.

El estilo español y la verdadera tradición. Esta renovación formal indagó en los estilos históricos que se consideraron más españoles. Lo español se aplicaba como adaptación de los estilos históricos a las necesidades de la vida presente, se trasladaba o se sacaban de contexto los modelos mudéjares, platerescos o barrocos y el resultado dependía del oficio y la capacidad de síntesis del arquitecto, intentando no caer en el pastiche. Podemos distinguir dos visiones de la realidad, la de la tradición en términos historicistas o como proceso dinámico.

Para la primera, la tradición era el valor histórico inmutable que se debía conservar, es decir como mero acopio de determinados detalles ornamentales. Postura tradicionalista (López Otero) que perdurará mucho tiempo. En los años veinte y hasta la Guerra Civil, siguieron construyéndose en Madrid edificios con sus fachadas compuestas en alguno de los estilos nacionales, preferentemente Barroco y Plateresco. Mientras que la tradición como principio dinámico y punto de partida para cimentar el futuro, buscaba “llegar más lejos”, superar el presente.





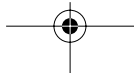
En los países europeos se buscaba lo nuevo desde hace muchos años, mientras que en España lo que se buscaba en vano era “lo español”, pero no se supo definir su esencia, las raíces. Sólo se describieron los accidentes ornamentales, hasta que Chueca escribió *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, en los que definía unos arquetipos, que aparecen inmutables en la arquitectura española con independencia de los diferentes estilos.

Sin embargo, otros arquitectos como Zuazo, Luis Lacasa y Sánchez Arcas, plantearon la solución de la crisis desde la manipulación de la historia, desde el análisis del clasicismo y de la tradición arquitectónica. Lacasa y Sánchez Arcas eran más libres que Zuazo, por ser más jóvenes y no contaminados con un pasado historicista. El primero buscaba la coherencia de la obra bien hecha con independencia del aspecto formal, y afirmaba el interés que tenía en estudio de la arquitectura nacional ya que sus formas orgánicas y estéticas podían ser de utilidad si en lugar de copiarse se analizaban para aprovechar su lección. Sánchez Arcas valoraba los edificios de Estados Unidos, con elementos ornamentales, que sabían aprovechar la enseñanza del pasado, pero sin hacerle concesiones especiales, ya que la finalidad de estas obras era la de dar forma a nuevos programas originales y diversos, el funcionalismo.

Los precursores que miran a Europa. Algunos arquitectos buscaron la modernización de la arquitectura española en las imágenes que llegaban de nuestras fronteras, buscaban nuevos planteamientos estéticos, técnicos y sociales que incidieran en su modo de proyectar (las nuevas tipologías de viviendas, los nuevos materiales, el higienismo...). Balbuena y Zuazo, además fueron capaces de entender y enlazar con los más jóvenes para conectar el problema de la ciudad y del urbanismo.

Esos arquitectos encontraron en los temas vieneses y alemanes una formulación del clasicismo no como estilo, sino como proceso de proyectar. La nueva arquitectura se comenzaría a concebir a partir de la planta, y la nueva estética de futuro, la nueva imagen de los edificios y de la ciudad sería consecuencia de la lógica constructiva que presidiría el proyecto, con sencillez en sus planteamientos, nuevos materiales y tecnología propia. Según Sambricio, “son arquitectos formados en los primeros años de la década de los diez. Centrados, por tanto, en una problemática que intenta redescubrir propuestas del clasicismo, se enfrentan a los supuestos regionalistas”, y a quienes, como Mercadal, defienden un vanguardismo ortodoxo.

Funcionalismo clasicista: arquitectura sin Vanguardia. El desinterés por la vanguardia. Los arquitectos madrileños de la Generación de 1925, con excepción de Mercadal, mantenían la postura de Tessenow de rechazo de la ortodoxia vanguardista, pero sin caer en las nostalgias populistas o nacionalistas, considerando la tradición como un objeto de conquista, analizándolo, haciendo la nueva lectura del clasicismo que buscaban la eternidad y pureza de un lenguaje manipulado por el eclecticismo. Esta falta de interés de los arquitectos madrileños del 25 manifiesta una realidad que se interpreta en dos sentidos: el de la crítica tradicional y el que sostiene que se marginaron voluntariamente de la vanguardia, no por desconocimiento, sino





porque sus logros formales se consagraban como “nuevos ídolos”, así que al huir del formalismo historicista se caía en el racionalista de la nueva arquitectura.

Torres Balbás era partidario de acudir a la historia –regresar a los orígenes– a buscar lo esencialmente español, buscando una arquitectura atemporal, humilde y sencilla, como la arquitectura popular en la que no hay formas gratuitas. Para él lo importante de la arquitectura no era un estilo determinado sino esa arquitectura anónima, que busca en lo “popular” lo auténtico. Algunos arquitectos del 25 se unieron a esta línea del clasicismo moderno que hacía referencia a la historia como método de huir del historicismo, y rechazaba el formalismo gratuito. En el libro está bien lograda la analogía de tales enfoques con el grupo poético del 27.

En efecto, la crítica de algunos arquitectos madrileños a la vanguardia coincide con algunas características del Grupo poético del 27, ya que ambos tenían “una cierta tendencia al equilibrio”. Los poetas del 27 conocían los instrumentos del saber crítico y literario moderno, pero entretejen lo culto y lo popular; y los arquitectos del 25 tenían los conocimientos de la técnica y de las nuevas imágenes modernas y, a la vez, valoraban la arquitectura popular.

Ni poetas ni arquitectos necesitaban demostrar “sus hondas raíces españolas”. Los retos que interesaban a estos arquitectos eran otros, los mismos que los de los europeos: el problema de suelo, la escasez de viviendas, los modernos materiales y las tecnologías. La expresión española de una nueva arquitectura llegaría cuando se estuviera preparado para enfrentarse a esto.

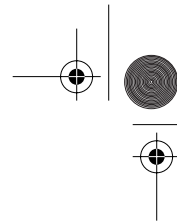
La generación del 27 no necesitó negar a sus antepasados para afirmarse. Sus componentes recibieron influencias de autores dispares como Juan Ramón Jiménez, Unamuno, los Machado, Bécquer, etc. A diferencia de los ultraístas, los poetas del 27 se arraigan en la poesía tradicional y culta de sus antepasados. Como los arquitectos del 25, que tampoco veían oposición entre el progreso y la tradición. Una constante de los edificios madrileños de este periodo era la ornamentación puntual y la tipología clasicista en las plantas de algunos edificios singulares, junto al empleo de la técnica más avanzada.

Al igual que los poetas del 27 rechazaban cualquier forma de retórica, y se interesaban por buscar la palabra más eficaz, sin que esto implicara la defensa de un vocabulario o normas poéticas determinadas; los arquitectos del 25 buscaban los materiales, técnicas, tipologías más eficaces, sin que esto implicara formas plásticas determinadas.

La crítica a Le Corbusier y a los racionalistas. Sea lo que fuere, esta línea de trabajo rechaza el formalismo historicista y el de la vanguardia, y especialmente, a su máximo representante: Le Corbusier.

Torres Balbás intuía que Le Corbusier trataba de introducir en la arquitectura internacional moderna parte de los valores de la tradición francesa, como el de someter la arquitectura al control de los trazados geométricos reguladores. Además descalificaba la novedad de una de las ideas centrales de su obra, el que la nueva arquitectura estuviera en los barcos, aeroplanos y automóviles, ya que ese es el estilo de las creaciones mecánicas de esos días. Piensa que las soluciones de la arquitectura





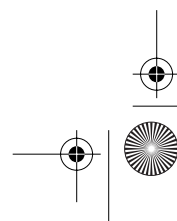
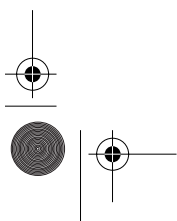
moderna de Le Corbusier “pecan de inconsciencia”, como lo hace la repetición de tipos, la construcción en serie. Sin embargo, se pone del lado de Le Corbusier al admitir que la arquitectura moderna no tiene nada que ver con los estilos, sino que es cuestión de plantas, superficies y volúmenes.

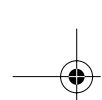
Por su parte, el antivanguardismo de Lacasa se manifestaba en la búsqueda de una arquitectura funcional, ligada al medio social, a la situación tecnológica y a la vez humilde en su integración en la ciudad. Criticaba el formalismo de Le Corbusier, ya que los aspectos técnicos los supeditaba a los resultados plásticos, olvidando que la atracción del fondo moral de su discurso era la sencillez. Según Lacasa, Le Corbusier daba prioridad a la imagen por encima de la técnica, presentaba sus obras como si fueran consecuencia de la técnica, cuando lo eran de un formalismo a priori. Otros arquitectos en esta línea podrían ser Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler, Carlos Arniches y Martín Domínguez.

Pero el rechazo se hizo extensivo a los demás arquitectos racionalistas, que iban canonizando una nueva moda, un nuevo estilo con sus reglas lingüísticas acuñadas a priori: predominio de la línea horizontal, ventanas apaissadas, tejados planos, pilotes, volúmenes prismáticos, formas náuticas o del expresionismo mendelsohniano, el llamado “Estilo Internacional”. Los arquitectos racionalistas no se habían desprendido de la valoración de lo formal; destruían formas históricas pero las sustituían por nuevas imágenes que decían basar en la técnica y que configuraban las “recetas” de un nuevo estilo nacional.

La influencia americana: funcionalismo versus racionalismo. Estos arquitectos buscaron una alternativa antiformal. Alternativa que podía partir de tres influencias: la otra arquitectura moderna europea, la del contexto cultural y social reflejado en el paralelismo con los poetas del 27 y la del funcionalismo norteamericano. Esta última, provocó una enorme fascinación en los arquitectos madrileños, y en particular, los rascacielos, ya que en ese gigantismo desafiante es donde los arquitectos encontraron el mañana en el presente, el auténtico racionalismo constructivo en el que la función, los materiales y su tecnología eran protagonistas.

Luis Lacasa consideraba que Europa estaba “bajo” el racionalismo, porque aquí estaba marcado por la rigidez de los principios estéticos y constructivos de un movimiento que, había nacido como antiestilístico, pero que dictó sus reglas a priori. América estaba “sobre” el racionalismo porque allí era libre, carecía de prejuicios formales ya que, para ellos, lo importante era lo funcional y lo útil. Esta libertad la tenían porque carecían del peso de la tradición, y usaban la técnica con mentalidad práctica. Para Lacasa, la función era lo principal de la arquitectura porque sobre ella influían las necesidades de la vida moderna, modificando tipologías y el funcionamiento de los edificios. Sin embargo, para él, la función no tiene un resultado inexorable causa-efecto, sino que existe la libertad creadora del arquitecto, que ante problemas similares consigue diferentes resultados.





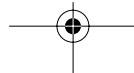
La influencia del funcionalismo americano se manifestó tanto en el conjunto urbanístico como, sobre todo, en los edificios de la Ciudad Universitaria de Madrid, a cuyo análisis el autor dedica un capítulo entero.

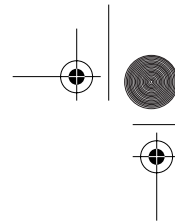
Arquitectura de Vanguardia. Mercadal, ideólogo de la vanguardia. Es evidente que el autor, en la tercera parte, dedicada a la vanguardia, profundiza con mayor detenimiento su trabajo. Para ello escoge a una figura “puente” entre las tradiciones anteriores y los nuevos aires: Fernando García Mercadal. Mercadal, desde que se fue a Roma en 1923 estuvo “alerta a la novedad literaria y artística” en la búsqueda de un estilo, unas formas acordes con la nueva época. Allí estuvo en contacto con los novecentistas italianos de los que aprendió una nueva lectura del clasicismo, ya no de sus aspectos formales sino de su esencia, “las formas son el medio, no el fin”, lo que le llevo a adoptar una crítica a la utilización formal de los elementos del lenguaje.

En su viaje por Europa estuvo después en Viena, donde el problema de su arquitectura estaba en los problemas de la sociedad: el derecho a la vivienda, y la discusión de si era mejor la baja o la alta densidad. Pero el tema no le interesó y fue a Berlín, donde abandonó los esquemas novecentistas y por influencia de Poelzig, a quien consideró su maestro, conoció los planteamientos de una nueva propuesta de evolución formal “que fuera la planta la que determinara el carácter del edificio”.

Pero sólo en París logró tomar contacto con la vanguardia europea, preocupada como él por entender la nueva forma arquitectónica, ya que existía un clima propicio a su preocupación por un nuevo estilo, por una nueva forma: la arquitectura es un problema de lenguaje. Por eso los principios de De Stijl, de Theo van Doesburg o Le Corbusier, le parecerán una manera más atractiva y “moderna” de definir el objeto arquitectónico. Es en París donde descubre una manera de afrontar la arquitectura desde la moda, “que entra por los ojos”, como lo hacía el nuevo sistema de representación gráfica: la perspectiva axonométrica, influencia de los artistas El Lissitzky y Theo Van Doesburg, muy apreciada por la vanguardia por expresar mejor la idea de lo construido. Con esas composiciones de Lissitzky, los “proun”, objetos abstractos sobre la tela hacían entrar al observador en una impresión de espacio, en dos o tres dimensiones. Los “proun” se concebían como ideogramas utópicos y como lenguaje formal primario que podía aplicarse tanto a la escultura, mobiliario, como a la arquitectura. Con las axonometrías Theo Van Doesburg intentaban un lenguaje expresivo propio más acorde con los nuevos conceptos de su arquitectura.

Las intenciones de De Stijl y las del movimiento de vanguardia pretendían un rechazo de la historia, de lo irracional, de la naturaleza, porque no tenían cabida en la poética neoplástica. Su utopía formal pretendía organizar la vida y la metrópoli a través de un método. “De la pintura a la maqueta y ahí a la arquitectura”. Buscaban unas composiciones armónicas liberadas del mundo exterior, querían crear un estilo de vida unido al arte, un nuevo estilo visual, que es el que cautivó a Mercadal y lo asumirá como modelo, pero por sus obras edilicias parece que lo asumió como una simple moda y no cómo un proceso lógico de proyectar.





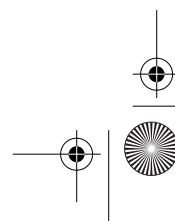
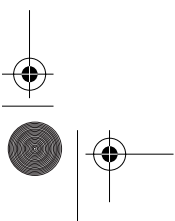
Pero Mercadal parece no captar la totalidad del mensaje, y se queda solo con los aspectos formales. Su actitud es la de intentar mirar a la realidad, pero con una idea preconcebida, en la búsqueda de una nueva imagen, unas nuevas formas. En la crítica de Santoris destacaba no solo el carácter vanguardista de Mercadal sino que “su actitud de búsqueda de la imagen era de naturaleza puramente literaria”, es decir que intenta expresar mediante la imagen la propia esencia, afirmando así su carácter ultraísta.

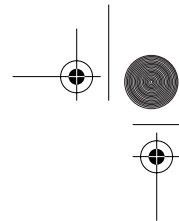
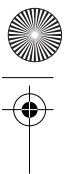
El Ultraísmo, movimiento que indica una voluntad de ir más allá del Novecentismo, recoge elementos futuristas, como el culto a la velocidad y al maquinismo, ya que proponía una apertura indiscriminada a todo lo que ofrecía aires renovadores, a cualquier teoría capaz de aportar un progreso a la creación. Esta búsqueda de la imagen que hace Mercadal es paralela al ideal ultraísta que en la “forma rechaza lo ornamental y busca imágenes nuevas, metáforas de múltiples sugerencias”.

Mercadal es un inteligente divulgador, que sin comprender la esencia de las nuevas ideas, difunde sus resultados: las atractivas imágenes que España desconocía. En el libro se analizan algunos de los artículos que escribió como corresponsal de la revista *Arquitectura*. En 1927 anunciaba la invitación a los arquitectos españoles interesados “por la arquitectura moderna, es decir, racionalista” para que asistieran a la Exposición de la “Weissenhof” y se centraba en el artículo en el lenguaje de la nueva arquitectura que había descubierto en la exposición, con la consagración oficial del cubismo arquitectónico y de la nueva arquitectura caracterizada por su racionalismo, por su ausencia de decoración y su valor plástico. Es decir, se queda en los aspectos formales de los edificios, en su simplicidad y desprecio absoluto al historicismo, sin entender que el problema planteado para la exposición era la resolución de la vivienda en los barrios residenciales, a lo que los arquitectos respondían con nuevas agrupaciones y tipologías. Se plantea que el racionalismo no ha llegado aún a España porque las fachadas no son consecuencia de las plantas y no se sabe aprovechar las posibilidades plásticas de éstas, sin pensar que esas plantas eran reflejo de aspectos de funcionalidad o nuevos logros tipológicos, que podrían ser solución de los problemas de alojamiento obrero o de las colonias residenciales, que todavía no se habían planteado en España.

Mercadal no transmite los problemas que planteaba el Movimiento Moderno, no hacía arquitectura, sino que era “un poeta que utiliza los elementos de un lenguaje arquitectónico para expresar unas imágenes”, lo único que le preocupaba era el valor visual de la imagen, en clara referencia con las posiciones ultraístas que buscaban en la originalidad de la disposición tipográfica efectos visuales auxiliares de la expresión poética.

La vanguardia como estilo y moda. De vuelta a Madrid, con su carga vanguardista, Mercadal encuentra a unos arquitectos –Lacasa, Sánchez Arcas, Blanco Soler...– interesados en unos problemas diferentes de los suyos. Se ocupaban más de las ideas del “nuevo orden”, con posiciones asimilables a los planteamientos culturales de la Generación de 1927, y estaban preocupados en mayor grado por los





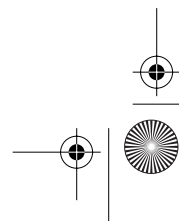
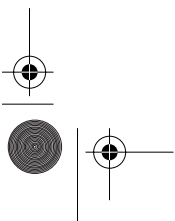
temas de ciudad, de la tipología de las nuevas viviendas o de la política de gestión municipal.

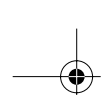
Así que el poco interés mostrado por los problemas de un nuevo lenguaje formal, de una nueva moda, de un nuevo estilo provocó que la semilla sembrada por Mercadal arraigara en los arquitectos más jóvenes, estudiantes de arquitectura siempre ávidos de novedades y prestos al consumo de nuevas imágenes, en los miembros de la vanguardia literaria y artística y en otros arquitectos más maduros que, con pocas preocupaciones intelectuales, querían estar a la última sin plantearse cuáles eran los presupuestos de partida de la arquitectura moderna. Todos ellos cultivaron un conjunto de imágenes modernas que, por extensión, se clasificaron de racionalistas.

Pero, ¿existe como tal el racionalismo madrileño?, ¿dónde se encuentra el “racionalismo español”? Según Fullaondo, en algún momento de Mercadal, en el inteligente despliegue de Sert y en Aizpurúa, no había racionalismo, sino mucho *Déco*, ocasionalmente brillante. Es decir, que el momento entre finales de los veinte y principios de los treinta fue un periodo tan ecléctico como el anterior, donde lo que importaba era estar a la moda. Del historicismo se pasa al sincretismo moderno con “todos los idiomas a su disposición”, que es lo que caracteriza al *Déco*. El *Déco* fue una moda y un nuevo gusto masivo capaz de interpretar ambiciones de renovación burguesas, y que aseguraba una mediación entre vanguardia y tradición.

En Madrid el racionalismo era una moda dentro del eclecticismo imperante, y autores como Fernández-Shaw, que consideraba la arquitectura racionalista apropiada para determinada clase de edificios, la aplicaban siempre que podían. El racionalismo que nació con voluntad antiestilística, terminó por ser un estilo tanto en España como en Europa. Incluso Mercadal, en la revista *Arquitectura*, analizaba los supuestos formales de la arquitectura moderna y clasificaba a los arquitectos en tres grupos: los verticalistas, los horizontalistas y los que participan de ambos términos. Para los racionalistas, en teoría, el estilo y las formas no eran “a priori” sino consecuencia del programa de usos y de las leyes constructivas, sin embargo en la práctica, la arquitectura de Le Corbusier tenía más valor estético que constructivo. Como cabe esperar, esto fue tema de discusión entre los arquitectos de la época, y Mercadal en la *Gaceta literaria*, afirmaba que la arquitectura moderna estaba caracterizada por su racionalismo y por su ausencia de decoración, mientras otros restaban importancia a esa “ausencia de decoración” o no criticaban la preocupación racionalista del “no estilo”.

Mercadal elogiaba la simplicidad y el desprecio absoluto a lo anterior de Le Corbusier o de Mies, pero sin analizar su origen ni planteamientos, que pretendían un bloque exento que sustituyera a la manzana y en el que la vivienda gozara de buenas condiciones higiénicas. En Madrid son raros los ejemplos alternativos a las tipologías tradicionales, pero hay algunos casos que intentan adaptar estas tipologías incluso a la realidad de ensanche. De aquí la queja de Mercadal, porque se seguía proyectando de fuera adentro y atendiendo a la decoración en lugar de que las fachadas fuesen el resultado de proyectar desde la planta. También Lacasa acusaba del





mismo defecto a los racionalistas que concebían la arquitectura como un problema de imagen, planteando la cuestión con un vicio inicial, la plástica racionalista.

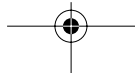
Así, podemos calificar de epidérmico el racionalismo madrileño, ya que sus imágenes revistieron las fachadas de los edificios, dando como fruto obras emparentadas con diversos modelos de las vanguardias. La mayoría de estos edificios racionalistas se construyeron a raíz de la Ley Salmón (1935), de ahí que a la versión doméstica y popular que adoptara el racionalismo español se le llamara “estilo salmón”, con gusto formal por la horizontalidad y remate curvo, con preferencias por los elementos navales y del maquinismo o por el expresionismo a lo Mendelsohn, con la influencia de ejemplos como los cines Callao, Barceló y Europa de Gutiérrez Soto o el Capitol de Feduchi y Eced.

Los arquitectos madrileños se habían formado con las teorías del eclecticismo historicista, y su conocimiento del movimiento moderno se limitaba a Mercadal y a las revistas. Por eso Lacasa denunciaba el “falso racionalismo”, que consistía en proyectar según los esquemas tradicionales y después eliminar la ornamentación, para estar a la moda, o los que directamente copiaban de las revistas los elementos estéticos racionalistas para conseguir proyectar un edificio moderno. Otro tipo de propuestas racionalistas son las de Francisco Javier Ferrero, que proyectó en un funcionalismo estructural, ya que su adecuación a la función, la sinceridad y sencillez estructural son sus mayores virtudes. Suyas son obras como el viaducto o los nuevos mercados de Madrid, en los que la función prima sobre la forma.

El mismo Mercadal, ya en los años treinta quiso distanciarse de esa moda que él había impulsado, ya que él buscaba “una modernidad duradera” ante la proliferación de edificios supuestamente racionalistas, en los que se hacía alarde de recursos formales y de los diversos lenguajes de la vanguardia.

Arquitectos singulares. Además de las dos tendencias diferenciadas de entender la arquitectura moderna –desde la vanguardia con Mercadal y desde el funcionalismo opuesto al formalismo de Le Corbusier, de Lacasa y Sánchez Arcas– hay una tercera tendencia: la expresionista de Casto Fernández-Shaw, Luis Gutiérrez Soto o Feduchi y Eced, que es en realidad un intento de solucionar con un lenguaje formal diferente, las enseñanzas de Mercadal buscando unas formas nuevas para una arquitectura a la moda, influida por el “efecto Mendelsohn”.

Casto Fernández-Shaw entendía la arquitectura como un todo integrado, y en la que el arquitecto moderno podía abarcar por completo los problemas de una construcción, es decir los problemas económicos, constructivos, utilitarios, artísticos. La separación entre los problemas “constructivo” y “artístico” manifiesta su eclecticismo; él solo cree en la arquitectura racionalista para determinada clase de edificios. Pero su “capacidad creadora” y el “inconformismo” le impulsaron a la búsqueda de nuevas formas basándose en dos premisas que son el amor a la Naturaleza, que le llevó a la poética expresionista, y “la pureza en los procedimientos mecánicos”, que le llevó a las imágenes maquinistas y a la idea de Le Corbusier de que las formas geométricas, primarias, económicas, son bellas y establecen una equivalencia entre





la arquitectura y la estética “ingenieril”. En los edificios que construyó en Madrid queda patente su repertorio de imágenes de raíz “expresionista a base de formas aerodinámicas e hidrodinámicas”.

Gutiérrez Soto, uno de los arquitectos mejor dotados, tenía una extraordinaria permeabilidad para dejarse influir por lenguajes dispares y contradictorios, y manejó con soltura los diferentes lenguajes modernos: Decó, expresionismo, racionalismo, funcionalismo, tradicionalismo. Al principio utilizó el *Art Déco*, que supuso una moda y un nuevo gusto del agrado de la sociedad burguesa, “una mediación tranquila entre vanguardia y tradición”, para una arquitectura del espectáculo como los cines Callao, la Flor, y Casablanca Dancing-Salón de té. También influido por Mendelsohn, se apropió de sus imágenes, particularizándolo en el Cine Europa. Para pasarse al racionalismo pragmático del cine Barceló y de la Piscina de la Isla, en el que vestía al edificio con líneas racionalistas, sugiriendo una imagen náutica. Pero la influencia que dejó en Gutiérrez Soto la arquitectura moderna europea fue la preocupación por lo funcional. En conjunto, sus obras tienen un buen funcionamiento logrado por una buena distribución, modernidad que combinaba ciertos elementos tradicionales con los nuevos lenguajes expresivos y la incorporación de las mejores técnicas constructivas.

Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced son los arquitectos del edificio Carrión, llamado hoy Capitol, emblemático del Madrid moderno y el más representativo del siglo xx en Madrid. El edificio está inspirado en Mendelsohn y su imagen aerodinámica y atractiva, además de su gran difusión a través de periódicos y revistas como *Arquitectura* le hizo ser modelo directo para otros edificios de la capital y de otras ciudades españolas.

Conclusión. A la vista de lo elaborado por el autor, estamos ante un ensayo que, a pesar de ser breve, incide agudamente en la formación de la vanguardia arquitectónica española que se adhirió a los principios del Movimiento Moderno. Es sabido que en aquellos años, y especialmente en Madrid, se formó el GATEPAC que participó activamente en los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), verdadera alma del Movimiento Moderno.

Quizá Jose Luis Sert fue uno de los más destacados participantes desde el ámbito catalán, pero también Mercadal tuvo su parte. Como es sabido, muchos de ellos emigraron o murieron en la Guerra Civil y quizá fue Gutiérrez Soto el arquitecto “bisagra” entre esta época vanguardista y el periodo posterior a la guerra española. Periodo que, durante casi dos décadas, siguió con esa doble orientación que tan acertadamente queda expresada en el libro de Carlos de San Antonio Gómez.

Laura Rives Navarro
Universidad de Navarra

